

Pojęcie ikonosfery

Na ikonosferę składają się fakty, fakty pojawiania się obrazów. Wchodzą w jej zasięg obrazy bądź te, które tworzą się na naszych oczach, bądź te, które utworzyły się już wcześniej. Są wśród nich i takie – widniejące na niebie gwiazdozbiory – od których powstania dzielą nas miliony lat świetlnych. Są i te, które przed kilkunastu czy dwudziestu kilku tysiącami lat pojawiły się na ścianach prehistorycznych jaskiń, inicjując nieprzerwany ciąg twórczych poczynąń myśli i wyobraźni człowieka. Są te, które niesie nam każda chwila – atakujące nas bezustannie szumy, sygnały, światła, cienie, kolory. Są wreszcie i te, o których pamiętamy, mówimy, które nie przekroczyły jednak nigdy progu dzielącego nasz świat zewnętrzny od świata naszych snów i halucynacji.

Jest to – pisał André Breton – co już widziałem nieraz, i to, co inni, jak mi mówią, widzieli, a co, jak wierzę, mógłbym rozpoznać, czy mi na tym zależy, czy nie, na przykład fasada Opery paryskiej albo koń, albo horyzont; jest to, co widywałem bardzo tylko rzadko i w czym nie wybierałem, żeby zapomnieć albo nie zapomnieć, zależnie od przypadku; jest to, czego, patrząc daremnie, nie mam odwagi zobaczyć nigdy, wszystko to, co kocham (a w czego obecności nie widzę także i reszty); jest to, co inni widzieli, lub mówią, że widzieli, i co przez sugestię udaje im się – albo nie – mojemu widzeniu narzucić; jest jeszcze i to, co widzę inaczej, niż widzą inni, a także to, co zaczynam widzieć choć jest niewidzialne¹.

* Tekst pochodzi z: M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972.

¹ A. Breton, *Le surréalisme et la peinture*, New York 1945, s. 19 (tłum. wł. aut.) [przekł. polski: *Surrealizm i malarstwo*, w: *Surrealizm. Antologia*, wybór i przekł. A. Ważyk, Warszawa 1976 – przyp. red.].

Pojawiający się obraz trwa przez moment czy dłużej, oddziałuje, przemija. Jest stanem rzeczy działającym poprzez czas i przestrzeń na obserwatorów zdolnych do selekcjonowania, klasyfikowania, analizowania i zapamiętywania oddziaływań określonego rodzaju.

Każdy oddziaływający czy zdolny do oddziaływania obraz jest faktem, czymś, co się spełniło, dokonało i musi być odtąd brane pod uwagę. Jednak w pamięci obserwatora-odbiorcy obraz jest nie tylko faktem, jest również zdarzeniem: czymś, co oddziaławszy raz, oddziałać może znowu w podobny, choć niekoniecznie identyczny sposób. Zdarzenia mogą zachodzić albo nie zachodzić, pojawić się raz lub nie pojawić wcale, powtarzać się zależnie od okoliczności z większą lub mniejszą dozą prawdopodobieństwa. Fakty dokonują się i raz dokonane nie mogą się już cofnąć, odwrócić. Zdarzenia zachodzą i przechodzą, powracają lub nie powracają. Fakty tworzą rzeczywistość, której częścią, czymś w rodzaju powłoki, jest dostępna nam właśnie ikonosfera. Zdarzenia tworzą system. Co nie znaczy, żeby systematyczność zdarzeń nie była faktem i żeby ona również nie świadczyła na swój sposób o naturze poznawanych przez nas rzeczy. Narastające fakty wskazują na substancjonalność świata, dające się systematyzować zdarzenia – na jego strukturę.

Każdy fakt pojawienia się obrazu ukształtowanego lub dopiero kształtującego się w otoczeniu obserwatora-odbiorcy klasyfikowany jest przez tego odbiorcę jako zdarzenie określonego typu i rodzaju, stając się tym samym informacją dającą się odnieść do modelowanej przez nią dziedziny przedmiotowej, podmiotowej czy formalnej.

Odnosząc obrazy do pewnej dziedziny przedmiotowej, traktujemy je jako obrazy czegoś, stany analogiczne do stanów rzeczy nieobecnych, które dzięki tym analogiom mogą się uobecnić, mogą być pozorowane, wskazywane, rozważane, antycypowane, mogą organizować nasze zachowania i kierować postępowaniem.

Odnosząc je do dziedziny podmiotowej, widzimy w nich obrazy czyjeś – zamierzone i niezamierzone ślady i symptomy jakiejś obecności, działań, intencji – aktualnych lub minionych, z którymi mamy i mieć możemy nadal do czynienia, musimy się liczyć, brać je pod uwagę, synchronizować z nimi działania własne.

Odnosząc je wreszcie do właściwej im dziedziny formalnej, zamykamy niejako krąg naszych zainteresowań, traktujemy je jako obrazy

jakieś, wyposażone we własną, im tylko przysługującą strukturę, we własne symetrie i asymetrie, rozciągłości i osobliwości, charakterystyki i dystynkcje. Powiązane systemem morfizmów określonej wyrażnie kategorii, dzięki temu właśnie mogą modelować stany przedmiotowe i podmiotowe, mogą funkcjonować jako płynne stereotypy osób i rzeczy, konwencjonalnie różnicowane znaki pojęć i wyobrażeń, kształtowane konkretnie symbole postaw i wartościowań.

Rozpatrując fakty obrazowe jako zdarzenia o określonych funkcjach informacyjnych, systematyzujemy je i synchronizujemy w obrębie pełniącego te funkcje systemu językowego, jego kodów przedmiotowych i stylów uwarunkowanych podmiotowo. Równie dobrze jednak rozpatrywać je możemy jako fakty świadczące o historycznej zmienności takich kodów i stylów, ustalać dzielące je diachroniczne dystansy przestrzeni i czasu, lokować we wspólnej, umożliwiającej porozumienie i zrozumienie ikonosferze różnych epok, kultur i cywilizacji.

Podjęcie systematyczne do faktów obrazowych ujawnia nam ich strukturę, pozwala zrozumieć funkcjonowanie. Dopiero jednak podejście historyczne potrafi powiązać je w procesy, osadzić we właściwej im substancji, odnieść do zmiennego podłoża, jakim jest fizyczne i społeczne zarazem środowisko człowieka, środowisko, bez którego jakkolwiek poznawczy stosunek do otaczającego świata nigdy by się nie rozwinął i nie określił.

Systematyków interesują zdarzenia i ich synchronie, historyków – przebiegające diachronicznie procesy. Dlatego wracając ustawicznie do faktów, konstatując je, sprawdzając, porządkując i wiążąc, historyk nie poprzestaje, nie może poprzestać li tylko na ich aspekcie systematyczno-strukturalnym, równie interesuje go, interesować musi ich substancjalność, ich zapisana raz na zawsze w ikonosferze, choćby i przesłonięta innymi, zatarta i zanikająca obecność.

Dlatego aktualna i przeszła ikonosfera jest dla historyka stałym polem obserwacji i penetracji. Stanowi ona tę najbliższą rzeczom, najbliższą ich substancjalnego istnienia sferę odniesienia, w której zostało zamknięte, utrwalone i usystematyzowane wszystko – nasza konstytucja biofizyczna i nasza historyczna geneza, doświadczenia i dzieła, urojenia i odkrycia, mity i teorie. Wyprzedzając nas i zostając po nas, ikonosfera towarzyszy nam od początku naszego osobowego i przedosobowego, gatunkowego, społecznego istnienia. Rozwija się i zmie-

nia razem z nami: razem z naszym habitatem ekologicznym – z jego firmamentem, szatą roślinną, współżyjącymi w jego obrębie gatunkami zwierząt i razem z naszym habitatem kulturalnym – z jego cywilizacjami, siecią dróg, osadnictwem, z jego uprawami i dewastacjami, formami zachowania się i porozumienia.

Są wśród tych zmian zmiany nieodwracalne, przynajmniej w skali czasowej następujących po sobie kolejno pokoleń: zmiany klimatyczne, demograficzne, ekonomiczne, językowe, obyczajowo-społeczne. Są i takie, których cykliczne rytmy i nawroty obserwowane są i podtrzymywane z generacji na generację: następstwo dnia i nocy, pór roku, prac i świętowania, pokoju i wojny, rewolucji i stabilizacji.

Pierwsze przypominają o nieubłaganym przemijaniu wszystkiego, straszą widmem katastrofy i zagłady, drugie karmią mity i utopie, obiecują powrót Wielkiego Czasu, odrodzenie tego, co było i znowu być może – lepsze i doskonalsze. Obiecują, jeśli nie każdemu z nas indywidualnie, to przynajmniej tym, dla których przyszłości pracujemy, jeśli nie im, to przynajmniej tej ich części, która przechowa to, co w całej przygodzie ludzkości wydaje się najcenniejsze – nadzieję.

Z tej podwójnej perspektywy patrzymy na ikonosferę nam współczesną, na nasz krajobraz, drogi, miasta, ulice i osiedla, na wnętrza architektoniczne służące mieszkaniu, rozrywce czy skupieniu, na ściany sal wystawowych, karty książek, szpalty gazet i czasopism, ekrany kinowe i telewizyjne, na nasz sposób noszenia się, ubierania, zachowywania.

Patrzymy, nasłuchujemy. Co nam ona niesie, jak się przekształca, co zachowuje, czego pozbawia, co obiecuje?

Jej szczególnym, wyprzedzającym czas, szukającym sobie miejsca przesłaniem jest sztuka. Jej stereotypy, konwencje i symbole, sygnały i przemiany zawsze były nader bacznie śledzone, interpretowane i sądzone z rzadko spotykaną gdzie indziej pasją i zapamiętaniem.

Nie dla innych też celów powstał cały osobny język, którym mówimy o obrazach – wizualnych, dźwiękowych, słownych, a także o ich stosunku do takiej czy innej rzeczywistości pozaobrazowej. Jest to metajęzyk języka obrazowego – język krytyki. A w ślad za językiem krytyki idzie język, którym mówimy o tym, że mówimy o obrazach, że wyjaśniamy je, komentujemy, oceniamy, że odnosimy je do takiej czy innej modelowanej przez nie dziedziny. Jest to język metakrytyki, język refleksji poznawczej rozpatrującej stosunek, jaki powstaje między obrazem

a jego społeczną, zwerbalizowaną i niezwerbalizowaną recepcją. Językiem tym operuje zarówno systematyzująca fakty obrazowe teoria, jak wykrywająca wiążące je procesy historia. Jest wreszcie język, którym mówimy o tym, że mówimy o tym, że mówimy o obrazach. Jest to język refleksji metodologicznej.

Dla języka krytyki faktem przedmiotowym jest sam fakt pojawienia się obrazu. Dla języka metakrytyki, którym posługuje się teoria i historia sztuki, takim faktem przedmiotowym jest również fakt potwierdzenia jego odbioru, interpretacji, oceny. Dla języka refleksji metodologicznej – fakt poznawczego zajmowania się stosunkiem wzajemnym obrazu i jego interpretacji. Język krytyki kodyfikuje znaczenia, analizuje środki wyrazowe, kwalifikuje realizacje. Język metakrytyczny teorii i historii rekonstruuje kody, klasyfikuje style, rozpatruje hierarchie i kryteria ocen, ustala związki między procesami artystycznymi i pozaartystycznymi. Język refleksji metodologicznej systematyzuje stosowany przy tym aparat pojęciowy, kontroluje logiczną poprawność rozumowań, analizuje ich zasadność.

Wszystkie razem jednak, jakkolwiek byłby stopień ich uabstrakcyjnienia i metodycznego oddalenia, zwracają się stale i stale nawracają ku temu, co stanowi wspólne ich źródło i oparcie – ku obrazom, które, prawdziwe czy urojone, na różne sposoby dają wciąż nowe świadectwo rzeczom i ich przemianom.

Podstawowym pojęciem, ku któremu kieruje się i nawraca wszelka refleksja nad sztuką: krytyczna, teoretyczna, historyczna, metodologiczna, jest pojęcie dzieła sztuki. Nie wszystkie z pewnością fakty obrazowe otaczające nas ikonosfery mogą być nim objęte. Poza jego zakresem pozostają nie tylko obrazy pochodzenia naturalnego czy pewne przypadkowe efekty cywilizacyjnej działalności człowieka, ale również ogromna ilość obrazów tworzonych *ad hoc*, dla potrzeb codziennej ludzkiej komunikacji, obrazów słownych, dźwiękowych, wizualnych, stanowiących znaki i sygnały różnego typu i przeznaczenia.

Czym jest sztuka, o tym była już mowa. Jest to instytucja, która służy przekazywaniu informacji o szczególnej społecznej wadze i znaczeniu w sposób niecodzienny, przeciwstawiający się potocznemu biegowi rzeczy i potrzebom komunikacji praktycznej. Tworząc za każdym razem sama zarówno przedmiot, jak i podmiot swego przesłania, stanowi proceder nie tylko niecodzienny, ale i niebezpieczny, bo wzywa-

jący do przekroczenia zwykłych granic myśli i wyobraźni i wnoszący niepokój w ustalone tryby powszedniego bytowania. Ingerując w ten sposób w życie i sprawy zbiorowości, sztuka jest przez nią pilnie obserwowana i kontrolowana. Próby ustalenia, czym być powinna, a czym nie powinna, określenie zakresu jej swobód i zobowiązań zawsze były przedmiotem zabiegów myśli teoretyczno-krytycznej szukającej najwłaściwszej z punktu widzenia interesów społecznych formuły dla jej twórczych, nie zawsze tłumaczących się jasno poczyną i rezultatów. Tak było dawniej, tak jest i dzisiaj.

Tradycyjna – i tradycjonalistyczna koncepcja dzieła sztuki, do której niejednokrotnie zresztą w tych rozważaniach nawracaliśmy, wiązała dwie dopełniające się wzajem idee – biegłości i naśladownictwa. Łączyło je kryterium wierności wobec określonego, cieszącego się niekwestionowanym prestiżem pierwowzoru, którego dostarczały: mniej czy więcej jasna i czytelna tradycja kulturowa – w pewnych przypadkach, w szczególności w architekturze, sama natura, uważana za wzorzec najwyższy – w innych. Modernizujący tę koncepcję współczynnik inwencji z odwoływaniem się do osobistego natchnienia i geniuszu artysty dynamizował ją i uelastyczniał, ale istoty jej jeszcze przez to nie zmieniał. Szczęśliwa inwencja, przewyższająca wszystkie uprzednie osiągnięcia, przybliżać miała niedościgły idealny albo realny pierwowzór, ale bynajmniej z niego nie rezygnowała. Spór mógł się tu toczyć o sposób interpretacji idei czy natury, o granice swobodnej interwencji artysty, ale nie o samą zasadę naśladownictwa i koncepcję dzieła na niej opartą. I tak było właściwie aż do kubizmu, który kwestionując aksjomat naturalności artystycznego języka, nie kwestionował jednak jego przedmiotowości. Przeciwnie – kubistyczna rekonstrukcja przedmiotu miała stanowić metodę docierania do pierwowzoru skuteczniejszą i prawdziwszą niż panująca od czasów renesansu konwencja perspektywistycznej iluzji.

Zasadniczą zmianę w pojmowaniu istoty dzieła przyniosły dopiero kierunki abstrakcyjne. Redukując, jeśli nawet nie likwidując do końca funkcję obrazowania przedmiotowego, tym bardziej odślaniały one i akcentowały rolę pozostałych funkcji obrazu – podmiotowej i formalnej. Pozwoliło to przeciwstawić dotychczasowej mimetycznej koncepcji dzieła od razu dwie inne – ekspresyjną i konstrukcyjną. Pojawieniu się ich sprzyjał zapoczątkowany jeszcze w wieku XVIII,

właściwy całemu wiekowi XIX analityczny stosunek do środków wyrazowo-formalnych obrazu, rozdzielający „treść” i „formę”, wyodrębniający i rozpatrujący osobno „materiał”, „styl” czy „funkcję”; wyraźne ich zapowiedzi rysują się na przełomie wieku XIX i XX w poszczególnych doktrynach i teoriach doby modernizmu, w praktyce twórczej jednak znalazły potwierdzenie dopiero w drugim dziesięcioleciu naszego wieku.

Dla ekspresjonistów dzieło było wyrazem „konieczności wewnętrznej”, na którą, jak podkreślał Kandinsky, składają się trzy czynniki: osobowość artysty, styl epoki wraz z jego odrębnościami narodowymi i to, „co w ogóle właściwe jest sztuce”, niezależny od przestrzeni i czasu pierwiastek duchowy – *das Geistige*. Ta konieczność wewnętrzna, potęgująca się do krzyku, stającą się, jak to chciał Hermann Bahr, rozpaczliwym wołaniem „w głąb mroku” człowieka, który pragnie „odnaleźć się na nowo”, nie potrzebowała ani biegłości, ani wierności, nie odwoływała się do prototypów naturalnych czy kulturowych, odrzucała – ten decydujący krok postawił właśnie Kandinsky – sam przedmiot, pragnęła wprost, za pośrednictwem samej Czystej Formy i jej napięć, mierzyć się po witkiewiczowsku z Tajemnicą Istnienia.

Tego rodzaju intencje nie były obce również i zwolennikom czystej konstrukcji. Nieukrywane tęsknoty metafizyczno-mistyczne decydowały o motywach wielkich twórców abstrakcji geometrycznej – Mondriana na Zachodzie, Malewicza w Rosji, gdy idzie jednak o samą koncepcję dzieła, to torowali oni drogę myśleniu, które istoty jego dopatruje się nie w ujawnianych wewnętrznych treściach, nie w formach nawet, nadających tym treściom bezpośredni kształt widzialny, ale w samej strukturze wewnętrznych związków i opozycji obrazowego systemu. Punktem wyjścia była tu kubistyczna rekonstrukcja, która autonomizowała poszczególne elementy obrazowego języka i ujawniała ich zależności syntagmatyczne; myślenie konstruktywistyczne szło jednak dalej. Uwalniając autonomiczne elementy obrazowego systemu od wszelkich uwarunkowań przedmiotowych, czyniło z niego jedyne i ostateczne kryterium dzieła. Gwałtowność protestu Mondriana przeciwko zamachowi na system formalny neoplastycyzmu, jaki stanowiła w jego przekonaniu elementarystyczna propozycja van Doesburga obrócenia neoplastycznego układu poziomów i pionów o 45 stopni i zastąpienia go bardziej dynamicznym układem diagonalnym, ostrość konfliktów pomiędzy broniącym supremacji „czystej wrażliwo-

ści plastycznej” Malewiczem a nastawionymi bardziej utylitarystycznie zwolennikami Tatlina, doktrynalny ekstremizm i apodyktyczność uni-stycznej koncepcji Strzemińskiego – wszystko to świadczy, jak dalece zasada konstruowania systemu dominowała w szeroko rozumianym ruchu konstruktywistycznym i jak dalece przesądzała ona – i ograni-czała – konstruktywistyczne pojmowanie samego dzieła.

Na tym jednak się nie skończyło. I ekspresyjna, i konstrukcyjna koncepcja dzieła odsuwały co prawda na plan dalszy kryterium przed-miotu, zachowywały jednak cały respekt dla kryteriów podmiotowych i formalnych. Odwracająca się od świata rzeczy sztuka pozostawała przecież sztuką: wyposażoną w stosowny prestiż techniką kształtowa-nia wypowiedzi nasyconej osobistymi emocjami twórcy czy demonst-rującej obiektywną strukturę myślowego systemu. Tę wspólną platformę zaatakował towarzyszący tym decydującym przeobrażeniom nurt a-n-tysztuki, uderzając w kanoniczne granice sztuki, które respektowali zarówno obrońcy tradycji, jak protagoniści kubistycznej i abstrakcjni-stycznej awangardy.

Sygnując nazwiskiem fabrykanta i wysyłając na nowojorską Wy-stawę Niezależnych w 1917 roku słynną pisuarową muszlę, Marcel Duchamp domagał się równouprawnienia dla produkowanej seryjnie, użytecznej i na swój sposób estetycznej rzeczy gotowej, nie dlatego, żeby mu na niej specjalnie zależało, ale dlatego, żeby wykazać umow-ność i pozorność tradycyjnych, odświętnych kryteriów dzieła w świe-cie, w którym na co dzień liczyła się tylko i jedynie strona utylitarna i który naprawdę umiał tworzyć tylko „urządzenia sanitarne i mosty”. Dla Duchampa dziełem stawało się w ten sposób nie to, co czyniło za-dłość takim czy innym obowiązującym kryteriom, ale to, co je obalało. Istota dzieła sprowadzona została w ten sposób do samego aktu wy-boru, wyboru między postawą konformizmu a nonkonformizmu, kre-ującego dzieło na przekór panującej hierarchii rzeczy tak, jak niegdyś kreowano króla saturnaliów czy księcia karnawału na przekór panują-cej hierarchii ludzkiej. Zbieżność ta nie jest, jak sądzę, przypadkowa. Inicjujący życiodajne zamieszanie Marcel Duchamp, jak i podejmujący współcześnie z nim podobne działania dadaści wyprowadzali sztukę z uświęconej klauzury muzeów i sal wystawowych na publiczne forum, by w jarmarcznym zgiełku kolejnych skandali, pomysłów, imprez, pa-rodii i festiwali przypomnieć o jej niesfornej, beczelnie zakłócającej

ustalony porządek świata istocie. Dziełem staje się tu wszystko, co potrafi choć na chwilę skupić na sobie uwagę gorszonej i gorszącej się publiczności, zachwiać przyjętymi hierarchiami i kryteriami, przywracając pełną pierwiastkową swobodę kreatywnej decyzji artysty.

Antysztuka, odnawiając w ten sposób zapomnianą ludyczno-transgresywną koncepcję dzieła kreowanego na jeden tylko osobliwy moment świątecznego paroksyzmu, ukazywała współczesnym podwójne swoje oblicze – obrazoburcze i obrazotwórcze zarazem. Jej oparty na zasadzie swobodnego wyboru program kreatywny podjęty został przez te wszystkie kierunki sztuki współczesnej, które przekształcały twórcze szaleństwo w owocującą coraz nowymi propozycjami metodę. Drogę tę zapoczątkował nadrealizm, przeciwstawiając zasadzie spontanicznego, nie krępowanego niczym wyboru zasadę metodycznej uprawiania automatyzmu. Nadrealistyczna doktryna Bretona i jego przyjaciół opierała się na założeniu, że nie my wybieramy dzieła, ale dzieło wybiera nas, że jedynym zadaniem artysty jest otworzyć się przez odpowiednie ćwiczenie na obiektywny przypadek, który uruchomi i ujawni mechanizmy wewnętrzne najgłębszych, nieświadomych warstw jego psychiki.

Automatyczną koncepcję dzieła podjęła, zubożając ją zresztą o walory heurystyczne, „bezforemna” sztuka gestu i materii, która około roku 1950 zdominowała wszystkie inne tendencje artystyczne naszego czasu. Dla informelu już nie podświadome mechanizmy wyobraźni, ale czysto biologiczna motoryka była tym czynnikiem, który wyzwala i organizuje kreatywne działania, pozostawiając po sobie niepowtarzalny, materialny ślad zwany dziełem.

Ślad taki, mający wszystkie cechy swobodnej manifestacji autora, świadczył o pewnego rodzaju nawrocie do ekspresyjnej koncepcji obrazu, bez jednak jej charakterystycznego tła psychologiczno-metafizycznego, które zostało tu zastąpione pewnymi motywacjami egzystencjalnymi. Analogicznym nawrotem do koncepcji konstruktywistycznej mogłoby się wydać krok następny, który należał do rozpowszechnionego z początkiem lat sześćdziesiątych wizualizmu. Różnica polegała i tutaj na pozbawieniu czysto optycznych efektów sztuki wizualnej wszelkiego tła doktrynalnego. Wielkie klasyczne systemy abstrakcji geometrycznej proponowały, jeśli nic już innego, to przynajmniej pewną koncepcję formalnego ładu, równowagi czy ruchu. Obrazy wizualistyczne stawały

się samą tylko obiektywną demonstracją czysto fizjologicznego działania określonych z góry, standartowych układów na zmysł wzroku.

Podobny charakter obiektywnej, niezwykłej obecności mają działające już tylko skalą użytych elementów dzieła sztuki zwanej minimalną czy wprowadzające współczynnik rzeczywistego, a nie tylko optycznego ruchu dzieła sztuki kinetycznej. Do tej samej grupy poszukiwań zaliczyć też wypadnie dzieła sztuki programowanej, która demonstruje wizualne efekty rozkładów losowych różnego typu. O rezultacie twórczym nie decyduje już tutaj obiektywny przypadek psychologiczny, jak u nadrealistów, ani obiektywny przypadek biomotoryczny, jak w informelu, ale przypadek, rzec by się chciało, absolutny: rzut kostką czy tabela losowań. We wszystkich tych odmianach sztuki obiektywnej wybór twórczy sprowadza się do zaproponowania określonego obiektu demonstracji i obserwacji. Wykonawstwo gra tu rolę drugorzędną, stąd są to często obiekty dające się powielać środkami przemysłowymi, tzw. *multiple*. Nawracamy tu znów w pobliże Duchampowskich rzeczy gotowych, sam zresztą Duchamp miał w swoim dorobku pomysły, które pozwalają go uznać za prekursora zarówno sztuki optycznej, jak kinetycznej czy moltiplikacyjnej.

Duchampowi też przyznać wypadnie pierwszeństwo, jeśli idzie o aranżowanie sytuacji, w których właściwe dzieło traci ostatni swój tradycyjny atrybut trwałości, substancjalny charakter rzeczy, wszystko jedno – wykonanej, zaprojektowanej czy tylko wybranej przez podnoszącego ją do rangi dzieła artystę. Traci go na rzecz samego faktu obrazotwórczego, identyfikuje się z tym faktem, jednorazowym i przemijającym. Na tym właśnie polega happening, który odrzucając trwałą podstawę substancjalną dzieła, zastąpił ją przemijającym wydarzeniem, pozostawiającym ślad wyłącznie pamięciowy, poparty co najwyżej odpowiednią dokumentacją. Wspólny ze sztuką rzeczy był tu zamysł otaczania odbiorcy przedmiotami różnego typu, osaczania go przez nie, wprowadzania poprzez zetknięcie z nimi w sytuacje nieoczekiwane i konfliktowe. Taki charakter miały tzw. *environments*, przesunięcie akcentu z efektu przestrzennego otaczającej widza aranżacji na tworzące podobną przemijającą aranżację działania stanowiło właśnie istotę klasycznego happeningu. Ubocznym efektem było zwrócenie uwagi na rosnącą rolę, jaką w sztuce współczesnej pełni dokumentacja aktu twórczego, która towarzyszy faktom, pozostaje po nich, a w pewnym mo-

mencie po prostu zajmuje ich miejsce, ruguje je jak zbędny, ostatni już rekwizyt. Happening uczynił z przekazu przemijające zdarzenie, nic nie stoi na przeszkodzie, żeby takie zdarzenie w ogóle się nie zdarzyło, pozostało na zawsze samym tylko pomysłem, możliwym albo i niemożliwym do zrealizowania. W sztuce conceptualnej rolę dzieła obejmuje sam akt mentalny, komunikowany jedynie pośrednio, i to jest, jak na razie, ostatnia konsekwencja obrazoburczych poczynań antysztuki.

Czy to wszystko? Nie wszystko. Obalenie tradycyjnych granic sztuki otwarło oczy zarówno twórców, jak teoretyków, a po trochu i historyków, na ogromną dziedzinę masowych form i środków wizualnego przekazu, w którym równorzędną, bynajmniej nie uszczuploną w swym zasięgu rolę gra ilustracyjny i komiksowy rysunek, tania pocztówka, reporterska czy reklamowa fotografia, kolorowa okładka, plakat, neon, handlowa wywieszka, podnoszące atrakcyjność towaru opakowanie, wystawowy manekin, oznakowanie ulic, urządzeń komunikacyjnych i technicznych, sprzętu i pomieszczeń, to wszystko wreszcie, co mają do zakomunikowania moda i kuchnia, wnętrza mieszkań i zewnętrzne kształty pojazdów. I dadaizm, i nadrealizm sięgały niejednokrotnie do tego niewyczerpanego repertuaru, pełną sprawiedliwość jego zasobom oddała jednak dopiero tzw. sztuka popularna – pop-art, wraz z różnymi odmianami neorealizmu czy przywracającego ostatnio pełny walor środkom mimetycznej iluzji hiperrealizmu.

Pozornie mamy tutaj do czynienia z nawrotem koncepcji mimetycznej, w istocie jednak w całym tym ruchu chodzi nie tyle o modelowanie świata przedmiotowego, ile o wyłączenie z codziennego obiegu, zarejestrowanie i unaocznienie faktu komunikacji wizualnej samej. Obraz pop jest obrazem nowego, wyższego typu, obrazem obrazu, nie zaś jego kopią, repliką czy amplifikacją. Przedmiotem jego nie jest rzeczywistość współczesnego człowieka, tę znamy bowiem skądinąd, ale jego szczególnie język, język obrazowych stereotypów, konwencji i symboli, wszystkie jego tak powszechne, że prawie już niezauważalne skróty i slogany, repetycje i innowacje. Te zainteresowania autotematyczne zbliżają sztukę popu do doświadczającej własnych granic sztuki rzeczy gotowych, automatyzmów i wizualizmów, otoczeń, wydarzeń i samych już tylko conceptualnych propozycji.

Zorientowana tak czy trochę inaczej, w każdym wypadku jest to sztuka odmienna, niż była dotychczas. Nie wznosi katedr, nie do-

daje blasku pałacom władców, czemu nie należy się dziwić, zważywszy, że zapotrzebowanie na nowe katedry i rezydencje pałacowe jest niewielkie – wystarczają te, które wzniesiono przed wiekami, a zadania malarstwa i rzeźby, które z programu tych budowli wynikały, przejęły inne, wydajniejsze i dogodniejsze środki przekazu: ilustrowana książka i gazeta, dokument fotograficzny, film i telewizja.

W tej sytuacji właśnie obrazowanie obrazowania – ustosunkowywanie się do tych wszystkich przeobrażeń, uświadamianie ich skutków, określanie zasięgu – zdaje się stanowić nową, szczególną wartość sztuki dnia dzisiejszego. Ona to decyduje o jej odrębności i żywotności, jej własnym miejscu we wszechobecnej ikonosferze, z której się twórczość artystyczna niegdyś wraz z człowiekiem i jego cywilizacją wyłoniła i do której dzisiaj powraca, by rzuciwszy uświęcone enklawy muzeów i sal wystawowych, zanurzyć się w codziennym, jarmarcznym zgiełku rzeczy i zdarzeń, interesować się wszystkim – grą losową i psychoanalizą, złudzeniami optycznymi i reklamą, obyczajami i polityką, demonstrować i prowokować, intrygować i nudzić, błaznować i walczyć, pomna na ten ostatni przywilej, jaki z powszechnego zamieszania koncepcji i kryteriów ocalała – przywilej uczestnictwa.